# DER HEILIGENSCHEIN IN DER ITALIENISCHEN MALEREI SEIT GIOTTO

Henri Mendelsohn









# DER HEILIGENSCHEIN
## in der italienischen Malerei seit Giotto

VON HENRI MENDELSOHN



VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
1903

Ein künstlerischer Stil drückt gleichmässig seinen Stempel auf Grosses und Kleines. Der Fortschritt im formalen Sehen, der Stimmungsgehalt der Zeiten, ja selbst der persönliche Geschmack eines Künstlers hat in der goldenen Scheibe des Nimbus seinen Wiederschein gefunden. Aus der Einheit derselben Formensprache steigt der gotische Dom in die Lüfte, wölbt sich in Deutschland der Nimbus in die Höhe, der in Italien viel flacher die Häupter der Heiligen umschliesst.

Ein einheitlicher Entwickelungsweg führt von dem barbarischen, starren Schmuckstück byzantinischer Gläubigkeit zu dem lichten Stern, der über Tizians Madonna schwebt. (Alte Pinakothek, Fig. 13.)

Kein Zufall, sondern geschichtliche Notwendigkeit knüpft an die beiden Geister, welche bahnbrechend das XIV. und XV. Jahrhundert italienischer Kunst eröffnen, die einschneidenden Veränderungen in der Perspektive des Nimbus.

## I.

Aus Cimabues Hand empfing Giotto den starren Kreis, der gleichmässig jeden Kopf in jeder Ansicht bis zu den Schultern umrahmt. In den letzten Fresken der Unterkirche zu Assisi beginnt er schüchtern die goldene Scheibe in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis von den verschiedenen Ansichten zu bringen (Erweckung des Lazarus — Christus erscheint der Magdalena, Fig. 1). In den Fresken zu Padua tritt dies Bestreben durchgängig und gleichmässig hervor. Giotto verwandelt den Kreis bei den knappen Drei-

viertel- und Profilansichten in eine freilich etwas ungeschickte Art von Ellipse (Fig. 2) (s. Thode, Giotto, S. 88).

Merkwürdig bleibt es, dass die perspektivische Vervollkommnung des Nimbus in Giottos letzten Fresken (Santa Croce) einen Rückschritt zeigt: der Maler greift hier wieder auf den unverkürzten Kreis zurück. Soll man für die Fresken dort fremde Hilfe verantwortlich machen?

Trotz der Zickzackwege, welche die Entwickelung des Nimbus gelegentlich eingeschlagen, bleibt bei dem Entdecker einer perspektivischen Einsicht, wie Giotto, solche Rückwärtswandlung befremdlich.

Nur spärlichen Anklang fand Giotto's Neuerung im Trecento. In der Kreuzigung des Pietro Lorenzetti (Unterkirche von Assisi) zeigen einige der Engel, welche das Kreuz umflattern, eine Spur von Verkürzung. Im Abendmahl desselben Meisters daselbst ist wenigstens bei den Profilfiguren der Schein soweit nach hinten gerückt, dass die Gesichtslinien freibleiben.

Am stärksten tritt Giotto's Einfluss in Padua selbst hervor. Ein Teil der Fresken des Avanzo und Altechiero im Santo und besonders die Wandbilder in der Scuola di San Giorgio zeigen teilweis eine völlig giotteske Verkürzung. Als weiterer Fortschritt über Giotto und seine Schule hinaus tritt in der Kreuzigung (Santo) und in der Enthauptung des heiligen Georg (Scuola di San Giorgio) (Fig. 3) eine vereinzelte Form auf, welche den deutlichen Uebergang zur späteren Verkürzung des Masaccio aufweist.

Fig. 1.

Giotto und seine Schule setzten, um den Kopf der Rückenfiguren nicht durch die kreisrunde Scheibe zu verdecken, den Personen den Nimbus vor das Gesicht. Noch bei einem so leidenschaftlich bewegten Quatrocentisten wie Niccolo da Foligno, kommt diese Darstellungsart vor (Kreuzigung 1107, National-Gallery und Altarbild in der vatikanischen Gallerie). Avanzo und Altechiero treten auch hier als Neuerer auf.

Ihre Profilengel in der Kreuzigung (Scuola di San Giorgio) tragen den Nimbus auf dem Hinterkopf.



Fig. 2.

Wohl zeigt Giottos Malerei einen beträchtlichen Versuch zu einer Linearperspektive. Weniger deutlich ist bei ihm und seiner Schule ein Fortschritt in der Modellierung. Der Geschmack, der den Goldgrund bevorzugt, sucht nicht sein Ideal in der plastischen Gestaltung durch die Farbe allein. Um dem Schein die damals gewünschte Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, liess man ihm meist seine überlieferte Gestaltung: die greifbare körperliche Bildung. In den Fresken wird der Schein vielfach reliefartig durch Stuckornament hervorgeholt. Im Tafelbild hebt man ihn gern durch erhöhtes und vertieftes Ornament vom Goldgrunde ab. Wo man sich der Farbe bedient, ist von einer eigentlichen Modellierung, d. h. einer zusammenhängenden Beleuchtung zwischen ihm und den Figuren nicht die Rede. Dann und wann wird die Farbe zur Erhöhung der Wirkung im Goldreliefschein angewendet. Das Kreuz im Nimbus Christi wird oft durch Farbe gegeben, ebenso ein Teil der Verzierung, durch welches man einen mit Edelsteinen besetzten Schmuck nachahmt (Giotto, Christus in der Vorhölle. Alte Pinakothek). Giotto hat in seinen Wandbildern mit Vorliebe das muschelartige Muster aus dem Nimbus der älteren Kunst übernommen.

Gern wird diese Form von der Schule angewendet. (Ambrogio Lorenzetti: Fresco der Madonna in der Loggia des Palazzo pubblico Siena. Taddeo Gaddi: Cappella Baroncelli. Orcagna, Jüngstes Gericht, S. Maria novella.)

Auch im Tafelbild begnügt sich Giotto mit einer einfachen Arabeske, während ein Teil seiner Nachfolger förmlich im Ornament schwelgt. Wo derselbe nicht aus Sienesen bestand, lockte wohl deren Beispiel. War doch die Freude am Dekorativen von jeher in Siena so stark, dass schon Duccio in seiner „Maesta“ jedem

Nimbus ein anderes Ornament einzeichnete. (Aehnlich reiche Beispiele: Taddeo Gaddi, Siena Academie: Acht Personen und sechs verschiedene Scheine. Schule des Orcagna No. 1039, Berliner Museum: jede Figur hat ihr besonderes Muster.)

Neben der einzelnen Arabeske glitzert ein schwungvolles Pflanzenornament. (Spinello Aretino, Krönung Mariae, Florenz, Academie. Schule Orcagnas, Verkündigung, Uffizien No. 36.) Vielfach vertritt eine Inschrift die Stelle der schmückenden Arabeske. Man hebt dadurch gern die Hauptperson im Bilde hervor. (Inschriften Ambrogio Lorenzetti, Darstellung im Tempel, Florenz, Academie. Derselbe, Madonna, Siena, S. Francesco. Traini, Pisa, Pinakothek, Madonna mit zwei Heiligen.) Die fingierte Inschrift als Nachahmung von arabischen Buchstaben, die manchmal als schmückende Arabeske den Gewandsaum ziert, findet sich selten im Nimbus der italienischen Kunst (Gentile da Fabriano, Madonna, Pisa, Pinakothek; späteres Beispiel: Macrino d'Alba, Vier Heilige, National Gallery 1200 u. 1201).

Durch möglichste Verschiedenheit der Scheine liebte man es, eine Abwechslung und teilweis einen Unterschied in die Rangordnung der Personen zu bringen. (Ambrogio Lorenzetti, Siena, Academie, Verkündigung: Maria mit Inschrift, die Engel mit Ornament. Madonna Siena Academie: Madonna mit Inschrift, zwei weibliche Heilige mit Ornament.)



Fig. 3.

War nach der Seite der perspektivischen Darstellung des Scheins im Trecento ein Schritt vorwärts gethan, in dem, was man „Künstlerische Gesinnung“ nennt, steckte man beim Nimbus noch tief im Byzantinismus. Es lag in der Natur des Gegenstandes, der einen wichtigen Teil der religiösen Ueberlieferung bildete, dass er schwerer als andere Bildteile einer neuen Zeitstimmung folgte.

Das byzantinische Element im Nimbus, welches aus demselben eine Art Orden für die Persönlichkeit gemacht hatte, sollte ihm bis in das Quattrocento verbleiben. Erst der klassischen Zeit und vor allem den Venezianern war es vorbehalten, mit den Mitteln einer fortgeschrittenen Kunst den ursprünglichen Gedanken des Scheins malerisch festzulegen: die Lichterscheinung. Das, was noch an das wirkliche Wesen des Scheins gemahnt — die primitive Darstellung von Strahlen — hat gleichfalls das Trecento aus der alten Kunst entnommen und benutzt. (Lippo Memmi: Kleiner Altar, Alte Pinakothek; Taddeo Gaddi: Calvarienberg, Louvre.)



Fig. 4.

Auch in der Form bewahrt das Trecento die alte Auffassung, die im Nimbus einerseits ein dekoratives Schmuckstück, andererseits eine Betonung der Persönlichkeit sieht. In der heute Pietro Lorenzetti zugeteilten Kreuzabnahme (Siena, S. Francesco) hat wohl die Gruppe der Klagenden den kreisrunden Schein, die Führer der rechten Bildgruppe, Longinus und Joseph von Arimathia, tragen als Zeichen ihrer Würde einen sechseckigen Nimbus. Auch sonst wird das Sechseck gern zur Kennzeichnung dieser beiden Personen gebraucht. (Kreuzigung, Wallraf-Richartz, No. 524 toskan. Schule d. XIV. Jahrh. Pacchia, Kreuzabnahme, Siena, Hospital v. S. Maria della Scala.)

Geradezu typisch wird der eckige Nimbus für die allegorischen Gestalten der christlichen Tugenden und Künste (Giotto, Franziskanertugenden, Assisi, Unterkirche.) Der Niederschlag dieser Form auf das Kunstgewerbe und die Malerei in Handschriften erstreckt sich durch Jahrhunderte. (Figuren der freien Künste und Glaube, Liebe, Hoffnung an Intarsien des Domes zu Pisa. Gestalten der Humilitas, Caritas und Paupertas in einem Antiphonar des South Kensington Museums aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.) Auch die Plastik bietet Analogien (Relief der Hoffnung, genuesisch, XV. Jahrhundert, Berlin, Museum. Die

christlichen Tugenden an der Kanzel des Benedetto da Majano, S. Croce). Vereinzelt wird der vieleckige Nimbus auch für Gottvater verwendet (Dreieinigkeit, National Gallery 727 Pesellino?); noch Raffael giebt ihm in seiner Disputa den viereckigen Nimbus! Der dreieckige Heiligenschein als Symbol der Dreieinigkeit hat zur Auszeichnung Gottvaters viele und späte Liebhaber gefunden. (Francesco Moroni, Himmelfahrt, Verona, Museo civico; Bianchi-Ferrari, Verkündigung, Modena, Pinakothek; Palma Giovane, Venedig, S. Maria del Orto.)



Fig. 5.

Der Schein wird aber auch im Trecento zum künstlerischen Stimmungselement. Um Judas wirkungsvoll zu charakterisieren, giebt ihm Giotto's Schule manchmal einen dunklen Schatten in Form des Nimbus. (Predelle zum Gebet auf dem Oelberg, Uffizien No. 8.) So durchgeistigt hier das Trecento im dunklen Judasschatten den rohen Nimbus, den eine alte Auffassung früher selbst dem Teufel verlieh. (Miniatur des X. Jahrhunderts, s. Kraus, Christl. Kunst S. 220.)

Bei dem Crucifixus wird der vollständige Kreis im Nimbus oft vermieden. Man rückt den Schein entweder soweit in die Höhe, dass die Fortsetzung naturgemäss verdeckt wird, oder man lässt einfach den unteren Teil fort. Das kleine Stückchen, das eigentlich unter dem Arm hervorsehen müsste, wird der dekorativen Wirkung wegen geopfert, ganz im Sinne der gothischen Kunst. Bereits Cimabue hat in seiner Kreuzigung (Assisi, Oberkirche) den unvollständigen Nimbus. (Andere Beispiele ausser Giotto: No. 13 Uffizien, Kleines Altarbild der Schule Giottos, Taddeo Gaddi, Kreuzigung, Pisa, Pinakothek.)

Sollte hier, wie so oft in der Kunstgeschichte, zum ästhetischen Prinzip erhoben worden sein, was in einer technischen Schwierigkeit seinen Ursprung hatte? Die ältesten Darstellungen des Crucifixus sind auf ausgeschnittene Holzkreuze gemalt. Der

Nimbus, der hier reliefartig in geschnitztem Ornament herausgeholt wurde, liess sich nicht gut unter den Armen weiter fortführen.

Derselbe dekorative Takt bewog die Künstler um das abgeschlagene Haupt des Johannes nur oberhalb der Schüssel den Nimbus im Halbkreis zu geben (Giotto, Kapelle der Peruzzi. Taddeo Gaddi, Louvre, Tanz der Salome). Eine Erwägung des guten Geschmacks war es auch, welche Pietro Lorenzetti in der Kreuzabnahme veranlasste, den Schein des Heilands fast zu verstecken, um den widrigen Einschnitt in die Figur der Madonna zu verhindern. Das Quattrocento ist in dieser Anschauung noch weiter gegangen. Crivelli (Pietà, Museo Correr) und Bartolomeo Montagna (Pietà, Vatikan) haben den Nimbus ganz fortgelassen. Wie inkonsequent man von jeher mit dem Nimbus verfuhr, beweist die Rückseite der Kanzel zu Padua. Dort giebt Donatello die Pietà ohne jeden Nimbus, während er die heiligen Evangelistentiere zu beiden Seiten mit dem hergebrachten Kreis schmückt.



Fig. 6.

## II.

Der zweite grosse Schritt in der italienischen Malerei führt zur Brancaccikapelle. Masaccios Fresken bedeuten, abgesehen von dem Inhalt, eine That in der Geschichte des künstlerischen Sehens. Auch hier wird die Darstellung des Heiligenscheins ein Beleg der Wandlung. Thausing bedünkt sie wichtig genug, um ihm zum Hauptbeweis für die verschiedene Urheberschaft des Masolino und Masaccio in den einzelnen Fresken zu dienen. (Vergl. Zeitschr. f. b. K., XI, S. 223.) Thatsache ist nur, dass sich die Wandlung des Scheins innerhalb der Brancaccikapelle allmählich vollzog. Auch bestand bereits in den Fresken des Avanzo und Altechiero eine Form, wie sie das frühere Trecento nicht aufweist.

Gleichzeitig und unbeeinflusst von Masaccio taucht in Umbrien vereinzelt dieselbe Verkürzung auf (Gentile da Fabriano, Madonna, Louvre, Fig. 4). Ein frischer Geist gebiert die neue Form.

Die veränderte Darstellung des Scheines ist aber nicht nur eine perspektivische Entdeckung. Sie wird zugleich ein Beleg für die neue Auffassung des Menschenkörpers in der Renaissance. Es ist der Geist der freien Bewegung, der die wichtigsten Gelenke freilegt. Ein Heiligenschein, der als starrer Körper das Genick belastet, scheint der neuen Kunstauffassung unerträglich. So schiebt bereits Masolino in Castiglione d'Olona bei den Engeln, die Gottvater umschweben (Fig. 5), den Schein in die Höhe. Statt der senkrechten Richtung sitzt der Nimbus im spitzen Winkel hinter dem Kopf. Noch ausgesprochener wird diese neue Form in den Fresken der Brancaccikapelle (Erweckung der Tabitha, Fig. 6). Aber erst im Zinsgroschen tritt jene Verkürzung ein, die auf die Bewegung des Kopfes Rücksicht nimmt. (Man beachte die kühne Verkürzung des gebückten Fischers, Fig. 7).



Fig. 7.

Der undurchsichtige verkürzte Schein des Masaccio beherrscht die erste Hälfte des Quattrocento und zieht sich bis in das folgende Jahrhundert der italienischen Kunst. Er wird in Farbe oder Gold mit oder ohne Ornament mehr oder weniger modelliert gegeben.

Erst spät hat das Relief die perspektivischen Errungenschaften der Malerei für den Nimbus verwertet. Donatello, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, die Rosellini und die älteren Robbia entschliessen sich meist, nur den Nimbus ein wenig aus dem Genick zu rücken. Selbst das Spätwerk des Donatello, die Kanzeln von S. Lorenzo, setzen einen kaum verkürzten Kreis vor die Profillinie des Gesichts. Eine elegante Ellipse zeigt sich in Donatellos Nachfolgern (Heilige Cäcilie, South-Kensington und Tonmadonna aus

dem Arcispedale di S. Maria Nuova, Bargello). Einen in die Bildtiefe gehenden, ganz raffiniert verkürzten Schein bringt Bertoldos Kreuzigung.

Inmitten der jugendfrischen Bewegung von Florenz, die sich nicht genug thun kann, neue Aufgaben für die Technik zu ersinnen oder die Natur bis ins kleinste Fältchen zu ergründen, stehen ein paar Künstler, die liebevoll den Faden des Trecento weiterspinnen. Fra Angelico und Benozzo Gozzoli sind die Hauptvertreter. Fra Angelico war kein aufregender Neuerer. So geht auch er beim Nimbus auf den gänzlich unverkürzten Kreis des Byzantinismus zurück. Ab und zu schmuggelt er eine Verkürzung im Sinne des Giotto oder Masaccio ein, vielleicht als Auszeichnung für wichtige Personen. In den Darstellungen von S. Marco herrscht fast durchgängig der unverkürzte Kreis, selbst bei den Profilen (Geburt Jesu, Grablegung etc.). In der Kreuzigung wird dem guten Schächer die Ehre angethan, dass nur über seinem Haupte die Masaccio-Form leuchtet. Auch in der Predigt des Johannes wird der Held durch den modern verkürzten Schein hervorgehoben. In der Kreuzabnahme hat nur Christus eine Ellipse. Im Tafelbild bevorzugt Fra Angelico den Kreis, doch ohne hier konsequent zu sein. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Jesu (Florenz, Akademie) zeigen manchmal ganz feine Verkürzungen (Jüngstes Gericht, Fusswaschung und Verkündigung). Ausser dem reliefartig aufgesetzten und hineingetriebenen Ornament auf Goldgrund wendet Fra Angelico auch farbig gemalte Scheine an. Dieselben sind zwar für sich modelliert, stehen aber in keiner Beziehung zu der Lichtbedingung der Figuren. Der fromme Mönch liebt die Rangordnung der alten Kunst durch die verschiedenen Nimben auszudrücken (Christus von Engeln und Heiligen umgeben, National Gallery 663). Auch sonst blieb er in allem der alten Darstellungsweise treu; er setzt



Fig. 8.

den Schein den Rückenfiguren vor das Gesicht (Abendmahl und Ausgiessung des heiligen Geistes, Florenz, Akademie) und giebt Judas den dunklen Nimbus (Judas Verrat, S. Marco, Akademie, Florenz). Eine verspätete Erinnerung dieser trecentistischen Ueberlieferung bringt Pacchiarotto in der Predelle mit dem Judaskuss (National Gallery, No. 1849).



Fig. 9.

Benozzo-Gozzoli verwendet gern den alten kreisrunden Schein mit Inschriften (Cappella Riccardi). Im Campo Santo zu Pisa kommen als Ausnahme in der Verkündigung, Verstossung der Hagar und der Verheissung des Kindes an Abraham verkürzte Scheine vor.

Dass Castagno, der tüchtige Zeichner, eine vollendete Verkürzung bringt, war nicht anders zu erwarten. (Abendmahl im Museo S. Appolonia und Kreuzigung in den Uffizien.) Bei ihm (Abendmahl) und Baldovinetti kindliche Versuche eines halbmondförmigen Schlagschattens im Nimbus (Fig. 8, Baldovinetti, Madonna Uffizien), eine Form, — die sich bis auf Piero della Francesca (Altarbild in der Pinakothek von Perugia) und auf Mantegna (Heiliger Georg, Akademie, Venedig) weitererbt. Aber schon beginnt der feste Schein sich zu lockern und den Grund durchsehen zu lassen. (Castagno, Abendmahl). Bei Domenico Veneziano (Uffizien) ist der Nimbus nur noch eine durchsichtige Farbschicht.

## III.

Das Quattrocento ist das Zeitalter springender Lebendigkeit. Es duldet nichts Starres. Im luftigen Gekräusel lässt es die Stoffe zerflattern. Den massiven Schein löst es gern in leichte Filigran-Arbeit auf. Der „Spielgeist" des Jahrhunderts hat auch das Symbol des Heiligsten erfasst und kann sich nicht genug in den zierlichen Mustern thun. Diese neue Wendung sollte Fra Filippo bringen. Er schafft den typischen Schein für die zweite Hälfte des Quattro-

cento, ja noch mehr, er findet die Formel für den Nimbus der klassischen Zeit: den verkürzten Reif.

Die völlig neue Form, die zuerst in Florenz und dann mehr oder weniger von allen übrigen Landschaften aufgenommen wird, ist ein leichtes Goldornament, welches überall den Grund durchscheinen lässt. Charakteristisch ist, dass dieser Nimbus meist ganz unschattiert bleibt, nur der Rand taucht dann und wann in die dunkle Ferne leichtgetönt unter. Anfangs begnügt man sich mit einfachen Punkten oder mit einem schlichten Stern. Dann wird man immer reicher und zierlicher. Das eingezeichnete Kreuz Christi ergiebt besonders volle Arabesken. Sehr beliebt wird jetzt in Florenz die alte Art Flammenornament für den Nimbus. (Fra Filippo Lippi, Madonna mit Wochenstube, Pitti, 338; Botticelli, Madonna, Gallerie Colonna; Verrocchio, Reise des Tobias, Florenz, Academie). Auch in der Rundplastik und den Glorien lebt sich diese Form aus. (Madonna des Benedetto da Majano, Berlin, Museum. Granacci, Uffizien No. 280.)

Signorelli hat in seinem Frühbild (Dom von Perugia) diese florentinische Erbschaft angetreten, (Fig. 9). Das klassische Beispiel für den Goldschmied-Geschmack der Zeit bildet der Nimbus des Christuskindes aus Botticelli's Madonna (Poldi-Pezzoli, Fig. 10).



Fig. 10.

Trecento wie Quattrocento sahen im Nimbus noch das greifbar materielle Schmuckstück, nur dass jenes ihm die starr-feierliche Prägung, dieses ihm die festlich-weltliche der humanistischen Zeit verleiht.

Für jedes unbefangene Auge wirkt daher der Quattrocentistische Schein oft als Kopfbekleidung. Schwer kommt man über den störenden Eindruck der Chinesendeckelchen auf Botticellis Pietà (München) fort. Als thatsächliche Kopfbekleidung haben denn auch Cossa und Piero della Francesca den Nimbus bei dem Engel in der Verkündigung behandelt (Cossa,

Dresden, Fig. 11; Piero della Francesca, S. Francesco zu Arezzo). Hier spiegelt sich deutlich die Naivetät des Quattrocento!

Neben der neuen Form des Masaccio und Filippo wird noch ab und zu die alte, kreisrunde Scheibe verwendet. Die geschichtliche Entwicklung des Nimbus zeigt, dass die Kunst, ja der einzelne Künstler, nicht immer konsequent gewesen. Eine schon gewonnene richtige, oder vollendetere Darstellung wird manchmal achtlos oder zur Erreichung eines künstlerischen Zweckes preisgegeben. Ghirlandajo hat wohl in seiner Jugendarbeit zu San Gimignano bewusst noch den alten Nimbus angewendet. Um das Profil der wagerecht aufgebahrten Heiligen zieht sich der unverkürzte Kreis: er soll das Feierliche, das Ruhende zum Ausdruck bringen. Oft aber leuchten friedlich die verschiedensten Nimben auf demselben Bilde. (Fra Filippo, Geburt Christi, Florenz, Akademie; Crivelli, Vier Heilige, Venedig, Akademie.) Bilder lassen sich deshalb lediglich auf die Darstellung des Scheines hin ganz sicher nur nach einer Zeitgrenze — der ihrer frühesten Entstehung — datieren.

Fra Filippo ging aber noch einen Schritt weiter in der Neugestaltung des Nimbus. Er giebt zuerst statt des materiellen Schmuckstücks das Symbol: den verkürzten Reif. Der einfache, gleichmässig aufgetragene Kreis war eine Ueberlieferung der antiken Kunst. Fra Filippo bringt diesen schwarzen Rand noch selbst auf dem Berliner Bild der „Maria, Mutter des Erbarmens". In seinem Spätbild der Uffizien (Engel, welche der Madonna das Kind überreichen), schwebt auffällig über der Madonna ein elliptischer Reif in weisslicher Farbe, während das Christuskind noch den durchsichtigen Goldstern trägt. Diese Form der Beschränkung entsprach zu wenig dem Zeitgeist, um durchgängige Nachahmung zu finden. Nur sparsam und wie zufällig taucht sie ab und zu auf. (Pollajuolo: Verkündigung, Berlin. Derselbe: Heiliger Sebastian, Pitti).

Florenz wurde mit seinen Neuerungen im Nimbus tonangebend für das übrige Italien während des Quattrocento. Selbstverständlich herrscht erst im letzten Viertel des Jahrhunderts der durchbrochene Kreis vor, neben dem sparsamen Gebrauch des verkürzten Reifs.

Auch für das gänzliche Fehlen des Reifs kommen schon frühe Beispiele vor (Pesellino, Madonna mit Engeln, Chantilly, Musée Condé und Piero della Francesca, Altarbild, Brera).

Es hiesse der Kunst Gewalt anthun, wollte man eine bestimmte Form der Scheine den verschiedenen Landschaften oder Schulen zuordnen. Selbst bei den einzelnen Künstlern herrscht hier Willkür, und die Ausnahme wird zur Regel. Die Grossen haben freilich auch dem Nimbus ihren Stempel aufgedrückt. Mantegna, der feine Beobachter von Licht und Schatten, zeigt sich auch als solcher im Schein. Nicht nur, dass sein Nimbus einheitlich mit den Köpfen zusammen modelliert ist (San Zeno); in den Fresken der Eremitanikapelle fällt ein völlig verstandener Schlagschatten auf den Nimbus. Derselbe Schlagschatten tritt — vielleicht als Schulgut — in Parentinos Verkündigung auf. (Venedig, Akademie.) Weist er in Crivelli's goldenen Schalen auf eine Abhängigkeit Venedigs von Mantegna hin? Schlagender ist der Zusammenhang zwischen den winzigen, ganz auf den Hinterkopf gerückten Heiligenscheinen des Mantegna (Putten der Madonna, San Zeno; Christuskind der Madonna in den Uffizien) und den auffällig kleinen Nimben der musizierenden Engel der Donatelloschüler (Kanzel zu Padua).

Herb wie seine Malerei ist auch der Nimbus des Piero della Francesca. Kein kleinliches, durchsichtiges Muster. Er, der Meister der Perspektive, vergisst nicht den Nimbus für den Augenpunkt in dem oberen und unteren Teil des Altarbildes abzustufen (Perugia, Pinakothek).

Den festlich flimmernden Nimbus des Quattrocento gab für Umbrien erst Melozzo da Forli (Bruchstücke der Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli, Sakristei der Peterskirche). Hat unter Anregung dieser flimmernden Punkte Luca den Sternennimbus am Firmamente seiner Kuppeldecke geballt? (Orvieto.)

So folgt ein oder zwei Zeitspannen später jede Landschaft der florentinischen Bewegung. Selbst das goldstarrende Siena entschliesst sich, seinen Heiligen den schweren Goldschmuck zu erleichtern. Vecchietta, Neroccio und Francesco di Giorgio bringen vereinzelt, Girolamo di Benvenuto mit Vorliebe den leichten durchbrochenen Schein.

Schwer trennt sich die Lombardei von dem massigen Goldnimbus, der mit reliefartiger Ausprägung dort bis ins Cinquecento hinaufreicht. (Defendente Ferrari, Vermählung der heiligen Catharina, Pinakothek von Turin, 35; Lanino, Himmelfahrt Mariae, Pin. Turin, 55). — Foppa giebt schon vereinzelt den durchscheinenden Goldnimbus, sogar in einem Bilde, wo sonst erhöhtes Goldornament angewendet wird (Anbetung der Könige, National Gallery). Charakteristisch für die Lombardei sind einerseits ziemlich weitläufige radiallaufende Striche im Nimbus (Foppa und Luini, Fig. 12.), andererseits kompliziertes, nicht gerade geschmackvolles Ornament, das manchmal an ein Flechtwerk gemahnt (Solario, Christus, Gall. Borghese; Kopf Johannes des Täufers, Schule von Mailand, National-Gallery, No. 283). Besonders in den Fresken findet man lange noch altertümliche Scheine (Cesare da Sesto, Maiand, Museo artistico; Boltraffio, Heilige, S. Maurizio). Sodoma bringt noch 1530 im Oratorio von S. Bernardino den punktierten Nimbus.

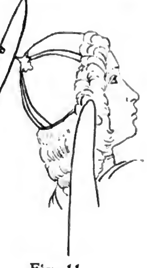


Fig. 11.

Aus dem starren Goldkreis des Byzantinismus entstand die bewegliche Scheibe. Der durchsichtige Goldschmuck schrumpft zum einfachen Reif zusammen. Die höchste Kunst verschmäht selbst dies leichte Symbol. Schon Lionardo warf den Nimbus in die Rumpelkammer (nur noch angewendet als durchsichtiger, verzierter Deckel in der ihm vielleicht als Jugendwerk zugeschriebenen Verkündigung [Uffizien], als Reif in dem fraglichen Duplikat der Felsenmadonna, Louvre). Nur der ganz junge Michelangelo hat einmal im Relief einen Nimbus vor das Profil der Madonna auf der Treppe gesetzt. Wer vermöchte sich seine Madonna Doni oder gar Christus als Weltrichter mit einem Heiligenschein vorzustellen? Unter dem Einfluss des grossen Florentiners und der Venezianer hat denn auch Sebastiano ohne Nimbus gearbeitet.

Raffaels zahmere Gemütsart hat nicht ganz mit dem Heiligen-

schein gebrochen. Er behält sogar den festen Deckel bis in sein Spätwerk (Cartons zu den Teppichen) bei. In der Disputa wird noch ein Nimbus mit Inschriften, ja selbst das Viereck verwendet. In den Tafelbildern beginnt Raffael ganz quattrocentistisch mit dem punktierten Reif des Perugino (Sposalizio). Von seinem Lehrer hat er auch den zarten Auftrag und die elegante Verkürzung übernommen. Das leichte Ornament verflüchtigt sich zum Doppelreif (Grablegung) und schliesslich zum einfachen Reif.

In dem hart um die Köpfe gezogenen Goldkreis des Signorelli (Berlin, No. 79) und der leicht verschwimmenden Ellipse des späteren Raffael klafft der Geschmacksunterschied an der Grenze von zwei Jahrhunderten.



Fig. 12.

Nur in der Madonna della Tenda (alte Pinakothek) versündigt sich Raffael auch gegen unser modernes Auge. Die Goldstrahlen des Christuskindes schneiden roh in das Antlitz des Johannes. Diese Madonna ist ein wichtiges Beispiel, dass das Gold für den Reif noch im Gebrauch blieb, wo es im Bilde selbst verschwindet. Gerade hier verlockte die gelbe Borde im Gewande zum Aufsetzen von Gold. (Aehnliches Beispiel: Luini, Heilige Familie, Colonna.) In den Madonnen und heiligen Familien der Spätzeit verschmäht auch Raffael meist gänzlich den Nimbus.

Während im übrigen Italien der grosse Stil, die Beschränkung auf das Wesentliche, sich auch dem Nimbus aufprägt, behält Ferrara hier seine Eigenart. Seine Kunst lebt in einer märchenhaften Tausend und einer Nacht. Nur äusserlich sind hie und da dem Raffael und Michelangelo die Posen entlehnt. Der phantastische Farbenrausch hat vor allem in der Verwendung des Goldes und einem riesigen wirkungsvollen Nimbus seinen Ausdruck gefunden. Bei dem kribbeligen Mazzolino ist denn auch nur der Nimbus von grossartiger Wirkung. (Meist eng mit Gold in Form der Peripherie gestrichelt.) Der etwas akademisch wirkende Garofalo versucht sich

durch zierlich verschlungenes Goldornament im Nimbus interessant zu machen. Am wenigsten kann der grosse Colorist Dosso Dossi das glänzende Gold für seine Zauberstimmung entbehren. Was er sich in der Madonna der Gallerie Borghese an strahlendem Schimmer leistet, deutet schon in das Barock. In seiner Verkündigung (Ferrara, Athenäum) hat er der feierlichen Stimmung zu Liebe den glatten goldenen Nimbus angewandt. Ein glücklicher Griff! Die grosse, unverkürzte, glänzende Scheibe wirkt fast hypnotisierend wie ein Wunder!

## IV.

Für die typische Erscheinung: das Aufhören des Nimbus, ist viel früher als Florenz, Venedig massgebend. Während Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto ungern auf den herkömmlichen Reif verzichten (Andrea bringt in den ersten Fresken der Annunziata noch quattrocentistische Sterne), gehört seit 1490 der Reif in Venedig zu den Ausnahmen.

Die Erklärung liegt in der allgemeinen Kunstentwicklung der Lagunenstadt. Spät setzt die neue Bewegung hier ein. Lorenzo Veneziano bringt noch eine ganz ungeschickte Verkürzung des Nimbus. In den vierziger Jahren erscheint dann auf den Bildern des Antonio Vivarini und Giovanni d'Allemagna (San Zaccaria) der erste perspektivisch richtige Schein. Die quattrocentistische Beweglichkeit hat Venedig nur oberflächlich gestreift. Der gleichmässige Taktschlag der Gondel liess das Lacertentempo von Florenz nicht zu. Aeusserlich und vorübergehend wird der Mode der Zeit geopfert; Crivelli, der geschickte Dekorateur, macht aus jeder Figur ein schlängelndes Ornament. Sonst fassen die Hände hier derber als in Florenz. Fester und schwerer legen sich die Falten um die Körper. Kein Wunder, dass auch hier der durchsichtige quattrocentistische Nimbus zu den Ausnahmen gehört. Von dem undurchsichtigen Nimbus geht man schnell zur Andeutung in Form eines Reifs über, den man gern als verschwimmenden Kreis, nicht als Ellipse, hinter die Köpfe setzt. (Schwach ornamentierter durchsichtiger Ausnahme-Nimbus, B. Viva-

rini, Altarbild Frari). Endlich gegen Ende des Jahrhunderts wird in Venedig Regel, was im übrigen Italien noch Ausnahme: Das Fehlen des Reifs. Das Entstehen und die Vorliebe für das anspruchslose Halbfigurenbild statt der thronenden Madonnen, deuten in Venedig auf dasselbe Stimmungselement: die heilige Familie wird zu einem Bilde häuslichen Behagens.



Fig. 13. Tizian, Die Heilige Jungfrau mit dem Jesusknaben.

Aber Venedig sollte nicht nur negativ im Aufhören des Nimbus, sondern positiv das Vorbild für dessen fernere Entwicklung bieten. Hier, wo man zum ersten Mal in der Kunstgeschichte die körperliche Gestalt als notwendigen Zusammenhang mit dem umflutenden Aether ansah, hier gab man auch dem Nimbus sein eigentliches

Wesen zurück: er wird selbst zu einem Stück leuchtenden Aethers.

Farbige Strahlen hatte man schon früher verwendet (Fra Bartolommeo, Apostel S. Marco, Pitti), aber erst bei Tizian leuchtet es wirklich. Das Strahlenkreuz giebt schon der frühe Tizian (Christus, Pitti; Zinsgroschen, Dresden), doch erst dem älteren Meister blieb es vorbehalten, seine Gestalten durch die ausgereiften und künstlerisch abgewogenen Kunstmittel zu verklären (Kreuzigung, Ancona und Pietà, Venedig). So wird der Nimbus zum Lichtgedanken von Venedig. Er glänzt als stiller Stern über der Madonna (Tizian, alt. Pinakothek, Fig. 13).

In dem kleinen Parma hatte inzwischen ein einsamer Maler die Frage nach Licht selbständig beantwortet. Immer mehr entzieht der heutige Künstler seine Neigung dem Correggio — immer mehr erkennt der heutige Forscher in ihm den grossen Meister in der Entwicklungsgeschichte künstlerischer Probleme.

Wohl hat Correggio als Maler der Renaissance meist nur einen bescheidenen Reif oder er verzichtet ganz auf den Heiligenschein. In dem winzigen Jugendwerk der Madonna in den Uffizien entwickelt sich der Nimbus bei ihm als leuchtend gelber Kern aus den umflutenden Himmelsstrahlen. Ein frühes, schlagendes Beispiel für den Nimbus als Lichterscheinung. Nicht der Madonna untergeordnet, sondern beinahe selbständig wirkt dieser Nimbus, der sich zum Himmel mit seinen Heerscharen erweitert, wie das erste Vorspiel des Barock. Nur die etwas festere Umgrenzung des Nimbusrandes unterscheidet ihn von der später sanfter verschwindenden Form des Secento.

Ganz im Sinne des Tizian umfliesst ein ausstrahlender Farbenschein das Haupt Christi in Correggio's Spätwerk Gethsemane (London, Apsley-House).

Im engen Anschluss an die Kunst Venedigs hat Moretto auch den Farbennimbus als Lichtquelle gebracht (Madonna mit Heiligen, National Gallery 1165, Brera 102). Selbst auf Moroni ist diese malerische Darstellung des Nimbus übergegangen (Assunta, Brera 101).

Veronese und Tintoretto traten auch Tizians Erbe an in der wundervollen Leuchtkraft des Strahlenscheins. Selbst bei Tintoretto werden durch den Nimbus nur starke, nicht unkünstlerische Wirkungen erreicht (Versuchung Christi, Scuola die San Rocco). Ja, Tintoretto verschmäht nicht, an demselben Orte noch ein einfaches, durchsichtiges Farbendeckelchen (Abendmahl) und selbst glatt aufgesetztes Gold zu nehmen. (Magdalena und Maria Aegyptiaca.) Die Ausartung des Scheins zu einer selbständigen Erscheinung beginnt erst in den letzten Sälen des Dogenpalastes. Hier macht sich zuerst die Wendung der klassischen Kunst in das Barock und in den Manierismus auch im Nimbus fühlbar. „Man will das Auffällige um jeden Preis!" Nicht eine Unterordnung unter das Figürliche wie bei den grossen Venezianern! Der Barockmeister betrachtet den Nimbus als Ding an sich. Wieder die Freude an der Wirkung des einzelnen wie im Quattrocento. Nur tritt das Einzelne hier massiger auf. Wie die Quelle des Barock bei den Venezianern und bei Correggio zu suchen ist, so liegt auch der Ursprung des Barockscheins bei ihnen.

In den letzten Bildern des Dogenpalastes beginnt der Nimbus übertriebene Wirkungen zu erstreben. Tintoretto bringt in dem Bilde „Sterbender Christus" (Sala del Senato) ein viel zu auffälliges Gelb, und Palma Giovane schleudert dann die grossen, in allen Farben strahlenden Nimben an die Wand. Bonifacio Veronese bietet in dem Tafelbild des lehrenden Christus (Dogenkapelle) zwar noch ein gemässigtes, aber gutes Beispiel, wie raffiniert damals dieser leuchtende Kern mit dem rötlichen Strahlenkranz behandelt wurde.

Die Caracci haben denn auch die Farben und Lichteffekte im Nimbus den Spätvenezianern abgelauscht (Lud. Caracci, Transfiguration, hellgelber Farbenkern von Orangekreis umgeben, der sich in leichten Dunst auflöst. Aehnlich in Annibales und Agostinos Himmelfahrt, Bologna, Pin.).

Aber nicht genug der Farbeneffekte; man beginnt innerhalb des aufdringlichen Scheins bei der Madonna noch einen Sternenkranz anzubringen.

Der Ursprung der Sterne im Nimbus geht auf die Sternenjungfrau der Apokalypse in der deutschen Kunst zurück. Einen über der Madonna schwebenden ovalen Sternennimbus giebt bereits Dürer im Titelblatt des Marienlebens (B. 76).

Der Italiener des Secento bleibt nicht immer, wie Sassoferrato in seiner Immaculata der Brera, bei dieser einfachen Bekrönung stehen, sondern erweitert die Sterne zu einem Kranz, der ihm zugleich ein Mittel zu bunten Farbenwirkungen wird. Auch hier war wohl Tintoretto für die späteren vorbildlich. In seiner Madonna des Pitti (515) strahlt ein roter Sternenkranz aus gelbem Wolkenschein.

Die Caracci und ihre Nachfolger verwenden gern den Sternennimbus für die Immaculata (Lud. Caracci, Bologna, Pin.). Doch tritt er auch in anderen Darstellungen der Maria auf (Guido Reni, Krönung Mariae, National Gallery 214; Elisabet Sirani, Madonna del Rosario, Bologna, Pin. 176).

Am ärgsten mit Effektnimben hat wohl Carlo Dolce gewirtschaftet. Wie dieser Maler des Süssen die Blutstropfen Christi mit grösster Ausführlichkeit über die Bilder rinnen lässt, so schwelgt er auch mit wahrer Wollust in seinen Scheinen. In der Madonna mit der heiligen Solomea (Uffizien) tritt auch bei ihm das Sternmotiv auf. Manchmal bescheidet sich Carlo mit einem einfachen hellen Farbenschein, den er durch einen mit scharfem Glanzlicht aufgesetzten Rand herausholt. Lieber noch giebt er starke, bunte Strahlenkränze nicht mehr im Sinne einer Naturbeobachtung, sondern nur um der Freude am Bunten und Schillernden zu genügen. Das Gold, dem die Malerei jetzt gern entsagt, wird wieder von ihm angewendet. Schon aufdringlich wirkt der gelbe Farbenschein des Christuskindes auf der Madonna der Gallerie Borghese. Noch ausgeklügelter ist die Wirkung der Madonna in der Gallerie Corsini (Florenz), wo in einem blauen Schein, der in gelbe Strahlen ausläuft, mit Goldfarbe hineingeschummert wird. Die Madonna im Pitti (Fig. 14) zeigt diesen Manierismus auf der Höhe. Man hat das Gefühl, als sei erst der grelle Schein des Kindes und dann die Figur dazu erfunden. So reicht auch hier wieder das Zuviel des Quattrocento dem Secento die Hand.

War Botticelli's zierlich geschmückter Nimbus eine kindliche Auffassung des heiligen Gegenstandes, so wird Carlo Dolce's massige Aufdringlichkeit ein Verbrechen an der Kunst.

Noch einen Schritt weiter ins tändelnde Rococo. Tiepolo lässt als italienischer Vertreter auch den Nimbus an der Beweglichkeit



Fig. 14. Carlo Dolci, Die Heilige Jungfrau mit dem Jesusknaben.

teilnehmen. In dem Nonnenbild der Gesuati und der Anbetung der Könige (Wallraf-Richartz) kann der eine Reif das ruhige Schweben nicht mehr aushalten, er tanzt in geraumer Höhe über dem Haupt der frommen Schwester und der Madonna.

So wird der goldene Schein, der die Häupter der Heiligen verklärt, ein Spiegelbild der italienischen Kunst.

## Anmerkung.

Zu Figur 4: GENTILE DA FABRIANO, MADONNA, Louvre (pag. 10) ist anzumerken, dass sie von Venturi (Gentile da Fabriano pag. 26) mit nicht zwingender Beweisführung der Schule des Pisanello zugeschrieben wird.

